



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Gra z zanikaniem, czyli kłopoty ze scenografią

Author: Ewa Dąbek-Derda

Citation style: Dąbek-Derda Ewa. (2017). Gra z zanikaniem, czyli kłopoty ze scenografią. W: A. Świątek, P. Tenczyk (red.), "Teatrologia na rozdrożach" (S. 121-139). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Gra z zanikaniem, czyli kłopoty ze scenografią

Istotą teatralności, jak pisał Jerzy Limon¹, jest nieustanne oscylowanie pomiędzy realnością i fikcją. Efekt teatralności polegający na migotliwości bycia i niebycia, prawdy i nieprawdy jest jednym z najbardziej tajemniczych i jednocześnie najbardziej fascynujących procesów, w jakich możemy wziąć udział, znajdując się po jednej lub po drugiej stronie rampy. Migotliwość ta jest także najistotniejszą cechą pamięci o teatrze. Teatralny fakt pojawia się i zanika, po czym wraca dzięki zapisaniu, w jakiegokolwiek formie, jego śladu. Zapisane ślady faktów również migoczą, biorąc udział w różnorodnych narracjach historycznych lub krytycznych, ulegając odrzuceniu bądź ukrywając się i ginąc w archiwalnych zakamarkach. Rozpoczęta na scenie gra toczy się dalej dzięki byciu i niebyciu teatralnych faktów, obecności i nieobecności śladów wymykających się interpretacji, prawdzie i nieprawdzie za pośredniczonej wiedzy o przedstawieniach. Ciągłość grze toczącej się wokół teatru zapewnia nieoczywistość teatralnych faktów, wyłaniająca się z zarejestrowanych śladów i stworzonych na ich podstawie narracji.

Kwestie udziału scenografa w tworzeniu teatru, a także obecności jego dzieła w przedstawieniach granych na deskach polskich scen, od kilkudziesięciu lat stopniowo znikają z dyskursu zarówno krytyczno-teatralnego, jak i historycznego. Nieuwzględnianie scenografii w dokumentacji teatralnej, rosnąca nieświadomość roli scenografa w procesie powstawania spektaklu, konsekwentne wymazywanie scenografii z teatrologicznego dyskursu niewątpliwie świadczą o niemałym kłopotcie, jaki sprawia badaczom plastyka teatralna. Wydaje się znamienne, że w wydanej w 2007 roku, pod redakcją Wojciecha Dudzika, książce *Świadomość teatru. Polska*

¹ Por. J. LIMON: *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006, s. 172.

myśl teatralna drugiej połowy XX wieku, w której zostały zgromadzone artykuły praktyków teatru oraz wywiady z twórcami dotyczące sztuki aktorskiej, warsztatu reżysera, różnorodności języków i powinności teatru, dla scenografów i scenografii miejsca zabrakło. Jak dotąd najciekawsze rozważania natury teoretycznej, a także opracowanie zarysu historycznego polskiej scenografii, zawdzięczamy scenografom. „Dość już strat”², „Nic po nas nie zostanie”³ – tytułowała swoje lamente nad stanem dokumentacji teatralnej, w tym głównie scenograficznej, Elżbieta Żmudzka, dwadzieścia sześć lat temu. Pomijanie i w konsekwencji nieobecność scenografii i scenografów w dokumentacji teatralnej i tekstach krytycznych zaznaczał przed dwudziestoma czterema laty Zenobiusz Strzelecki, pisząc w katalogu wystawy prac scenograficznych Wiesława Langego: „Zdjęć nie ma. Recenzji nie czytam, niczego w nich nie znajdę”⁴. Denerwujące, nie tylko Strzeleckiego, ale też wszystkich usiłujących tropić ślady scenografii teatralnej, kwitowanie twórczości jej autorów jednym, wartościującym zdaniem – typu „piękna i funkcjonalna scenografia X”; „scenografię nieprzeszkadzającą w odbiorze stworzył Y”; „piękno tego spektaklu to także zasługa scenografa, znakomita jest oprawa sceny”; „niezwykle sugestywna scenografia podkreśla zamierzenia reżysera”; „tym razem brzydka i brzydko wykonana scenografia Z”, „scenografia służebna wobec reżyserii, skądinąd nieinteresująca”; „scenografia i kostiumy przykre w kolorycie”; „dekoracja dobra, w klimacie, a kostiumy nie”; „scenografia wtórna po różnych Szajnach i Kantorach” albo „scenograf dobrze się wywiązał z powierzonego mu zadania” – niestety wciąż należy do kanonu recenzenckich strategii. Inny wariant wymazywania scenografii i scenografów z teatrologicznego dyskursu polega na ignorowaniu wynikającego z wielotworzywowości teatru procesu współtworzenia i pomijaniu w opisie, analizie i interpretacji przedstawień udziału uczestniczących w nim artystów poza reżyserem. I nawet, jeśli wymyślonej przez scenografa idei przestrzeni i stworzonej przez niego oprawy sceny poświęca się sporo miejsca, doceniając współtworzenie przez nie teatralnych sensów, nie identyfikuje się ich z autorem. O przestrzeni inscenizacji *Kosmosu* Witolda Gombrowicza Piotr Gruszczyński pisał:

2 E. ŻMUDZKA: *Dość już strat – dokumentacja fotograficzna spektakli teatralnych*. „Teatr” 1982, nr 4, s. 22–23.

3 E. ŻMUDZKA: *Nic po nas nie zostanie. Scenografia i dokumentacja fotograficzna*. „Teatr” 1983, nr 1, s. 20–21.

4 Z. STRZELECKI: *Wiesław Lange – scenograf*. W: *Lange. 40 lat twórczości scenograficznej. Wystawa projektów scenograficznych, kostiumów i fotosów w foyer Teatru Śląskiego w Katowicach, maj 1985*. Red. E. MOROŃ, J. MOSKAŁ. Katowice 1986, s. 6.

Jarocki w swoim spektaklu nie daje szansy rodzajowości, która na pewno zniszczyłaby inscenizację tego tekstu. Co więcej, prowadzi z nią bardzo wyszukaną i perfidną grę. Bo coś z tego, że pozwala na kostium z epoki, coś z tego, że pozwala na grę, która respektuje wszelkie zasady psychologicznego budowania postaci, skoro przez cały czas, swym głównym założeniem, a mianowicie pomysłem na przestrzeń, prowadzi w spektaklu działania dywersyjne? Bo ta przestrzeń, pozbawiona nacechowania i kierunkowości, będąca czymś w rodzaju kosmicznego „koziego rogu”, unieważnia każdą rodzajowość i psychologię. [...] Białe pokój Jarockiego jest przestrzenią szpitalną, w której choruje się na rozpacz, [...] Jarocki postawił swoje białe ściany, żeby nas ochronić, ale przecież wiedział, że one też są tylko teatralną dekoracją⁵.

Wszystko się zgadza, poza jednym – białe ściany wymyślił i „postawił na scenie” Jerzy Juk Kowarski. Sprowadzenie roli scenografa wyłącznie do funkcji usługowej kierownika technicznego przytrafia się zresztą nie tylko krytykom, ale również współuczestnikom procesu powstawania teatru. Andreas Wirth, dramaturg wielokrotnie współpracujący z Jerzym Jarockim, w eseju poświęconym jego twórczości, skądinąd niezwykle interesującym, we fragmencie dotyczącym inscenizacji *Zmierzchu* Izaaka Babla zrealizowanego w Belgradzie, zanotował: „Swemu scenografowi polecił zbudować we foyer synagogę”⁶. Scenograf *Zmierzchu* – Juk Kowarski – ripostował, że synagogę „polecił” mu zbudować Izaak Babel. W przestrzenno-scenograficznych podchodach biorą udział również wydawcy. Od dłuższego już czasu ustalili się obyczaj nieumieszczania pod teatralnymi fotografiami nazwisk scenografów, nawet jeśli na prezentowanym w książce czy czasopiśmie zdjęciu widoczne jest przede wszystkim dzieło scenografa. W wydanej w 2010 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego monografii Dariusza Kosińskiego *Teatra polskie. Historie* tylko pod zdjęciami rejestrującymi sceny ze spektakli teatru lalek znalazły się nazwiska dwóch scenografów – Adama Kiliana i Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. Przedstawione na innych fotografiach prace Kazimierza Wiśniaka, Juka Kowarskiego, Małgorzaty Szczęśniak i wielu innych są pozbawione informacji o twórcach scenografii. Efektem identyfikacji teatralnego dzieła wyłącznie z nazwiskiem reżysera jest chociażby wystawianie przez galerie projektów kostiumów i dekoracji podpisywanych: „projekty scenografii do spektaklu X w reżyserii Z”.

5 P. GRUSZCZYŃSKI: *Geometria pokoju pamięci*. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 41, s. 10–11.

6 A. WIRTH: *Teatr Jerzego Jarockiego* (2). Przeł. D. BORKOWSKA. „Dialog” 1991, nr 2, s. 116.

Kłopot z zapisem śladów scenografii, paradoksalnie zresztą mającej konkretny, materialny byt, wynika, być może, z tego, że sami scenografowie miewają trudności z jednoznacznym określeniem swego miejsca w procesie tworzenia inscenizacji i określeniem granic swoich kompetencji. Jerzy Juk Kowarski, z którym przez trzy lata pracowałam nad poświęconym jego twórczości tomem *Zabawa w teatr*, od czterdziestu lat bierze udział w teatralnej grze na pozycji scenografa i na poły prowokacyjnie, na poły śmiertelnie poważnie twierdzi, że nie ma pojęcia, co to właściwie jest scenografia. Nie on jeden ma problem z zamknięciem swojej praktyki zawodowej w ciasnych granicach plastyki teatralnej. Jan Kosiński, znakomity scenograf i teoretyk, wskazując na historyczną zmienność w pojmowaniu terminu „scenografia”, pisał:

Dla człowieka renesansu czy baroku pojęcie scenografii utożsamiało się z trudną naówczas sztuką wykreślenia rzutu perspektywicznego. Dla nas jest ono dość mgliste i, co tu gadać, podejrzanе. Jest to jakaś niby plastyka na usługach teatru i dramaturgii, posługująca się dość podejrzanym, tandetnym i wielorodnym tworzywem, „obsługującym cudzą wyobraźnię” (jak to kiedyś sformułował Andrzej Stopka)⁷.

Mglistość pojęcia „scenografia” sprawia na przykład, że jurorzy prestiżowych festiwali teatralnych, wyróżniając scenografów, odczuwają potrzebę precyzyjniejszego określenia swojego wyboru i przyznają nagrodę na przykład za „funkcjonalną konstrukcję sceniczną”⁸, tak jakby użycie nazwy tej „podejrzanej” dyscypliny niczego nie wyjaśniało.

Służebność plastyki wobec literatury, wobec inscenizacji czy, najogólniej, wobec teatru kwestionował wiele lat temu wybitny scenograf Wojciech Krakowski⁹, sugerując jednocześnie anachroniczność terminu „scenografia”. Oburzenie Tadeusza Kantora wywołane przyznaniem mu Nagrody Państwowej w dziedzinie scenografii było bodaj najbardziej dobitnym wyrazem niezgody na odróżnianie tego, co teatralne, od tego, co plastyczne, na wypreparowanie z teatralnego dyskursu jednego z jego

7 J. KOSIŃSKI: *Kształt teatru*. Warszawa 1972, s. 18–19.

8 Nagrodę tę otrzymał Jerzy Juk Kowarski za scenografię do przedstawienia *Turoń* Stanisława Żeromskiego, w reżyserii Izabelli Cywińskiej, na III Opolskich Konfrontacjach Teatralnych w 1977 roku.

9 P. KRAKOWSKI, W. KRAKOWSKI: *O scenografii krakowskiej w latach 1945–1960*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 2: *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*. Wybór i oprac. J. DEGLER. Wrocław 1976.

tworzyw. Przeświadczenie o niepodzielności sztuki na teatr i plastykę, a także na teatr i muzykę, teatr i literaturę, towarzyszy również twórczości Jerzego Juka Kowarskiego.

Mnie interesuje w teatrze wyłącznie to, żeby robić teatr – mówił w jednym z wywiadów. – Uwielbiałbym, żeby Staszek Radwan robił za mnie scenografię, a razem żebyśmy robili teatr. [...] Staszek doskonale wie, jak się robi scenografię, jest naprawdę najlepszym scenografem w Polsce. A jednocześnie jako kompozytor potrafi korzystać z pomysłów muzycznych scenografów. Robiąc scenografię, trzeba mieć również pomysł muzyczny, a pisać muzykę – pomysł scenograficzny. Po prostu pomysł na teatr trzeba mieć¹⁰.

Ten pomysł, według Kowarskiego, musi dotyczyć przede wszystkim rozwiązania sytuacji komunikacyjnej, jaką zaproponuje się publiczności, stworzenia języka, jakim scena będzie się porozumiewała z widownią. Nie polega więc ani na tworzeniu plastycznej oprawy sceny, ani tym bardziej na jej dekorowaniu; podstawą teatralnego języka jest nadanie odpowiedniego kształtu przestrzeni teatralnej. Kompozycja przestrzeni, jej funkcja i znaczenie we współtworzonych przez tego scenografa inscenizacjach przesądzają o ustawieniu relacji na scenie, a także mają decydujące znaczenie w inicjowaniu i przebiegu dialogu sceny z widownią. Kowarski proponuje współpracującym z nim reżyserom przestrzeń niełatwą do wypełnienia, często zdecydowaną kierunkującą reżyterskie poczynania, w swej wymowie zawsze niejednoznaczna. Tę zresztą trudność reżyserzy wierni jego teatralnej wyobraźni – Izabella Cywińska, Jan Skotnicki, Janusz Nyczak czy najdłużej z nim współpracujący, bo bez mała trzydzieści osiem lat, Jerzy Jaroński – szczególnie sobie cenili.

Oczywiście takie pojmowanie roli i miejsca scenografa w procesie współtworzenia teatru nie ułatwia rejestrowania śladów jego twórczości. Poza projektami, szkicami czy makietami scenografii, których artyści często już dziś nie wykonują lub giną one w teatralnych archiwach, szansą na zapisanie scenografii w pamięci jest oczywiście fotografia, „nadająca wagę”¹¹ zjawiskom, postaciom i zdarzeniom. Bo wprawdzie, jak pisała Susan Sontag, fotografie „same nie są w stanie niczego wyjaśnić”, ale „stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania”¹². Steve Edwards w swoim „bardzo krótkim wprowadzeniu” do wiedzy o fotografii

¹⁰ Z Jerzym Jukiem Kowarskim rozmawia Dorota Buchwald. „Notatnik Teatralny” 1998, nr 15, s. 37.

¹¹ Por. S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009, s. 36.

¹² S. EDWARDS: *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M.K. ZWIERZDŻYŃSKI. Kraków 2014, s. 32.

potwierdzał kluczowe znaczenie dokumentów fotograficznych dla naszej kultury, jednocześnie podkreślając, że dokument ten „jest zawsze definiowany przez odbiorcę” i w tym sensie nigdy „nie ma formy absolutnej”¹³.

Richard Avedon, wybitny amerykański fotograf, portrecista, słynący z bezlitosnego i bezkompromisowego definiowania osobowości fotografowanych gwiazd świata kultury, polityki i biznesu, twierdził, że to zdjęcia osiągają realność, której nie mają ludzie.

Znam ich poprzez zdjęcia – mówił o portretowanych przez siebie modelach [...]. Nigdy nie staram się w nich wnikać. Nie muszę mieć prawdziwej wiedzy. To wyłącznie kwestia rozpoznania¹⁴.

Fotografia, wedle Avedona, spełnia się więc w arystotelesowskim *anagnorisis*, dając patrzącemu na nią możliwość poznania. Susan Sontag podważała tę zdolność zapisanego przez obiektyw obrazu:

Fotografia daje nam do zrozumienia, że poznajemy świat, jeżeli przyjmiemy go takim, jaki jawi się w obiektywie. Jest to jednak przeciwieństwo poznania. Poznanie bowiem zaczyna się od n i e p r z y m o w a n i a świata takim, na jaki wygląda. Wszelka możliwość poznania wynika ze zdolności do powiedzenia „nie”. Ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie zrozumiemy na podstawie fotografii¹⁵.

Fotografie, dające ludziom władzę nad nie-rzeczywistą przeszłością, to chyba najbardziej tajemnicze przedmioty, które tworzą nasze wyobrażenia o świecie. Zdjęcia wysyłają sprzeczne sygnały, są jednocześnie obiektywną (bo mechaniczną) rejestracją i osobistym, subiektywnym świadectwem zapisanym przez fotografa. Są, jak sugerowała Sontag, „zarówno wierną kopią rzeczywistości, jak i jej interpretacją”¹⁶. Są dowodem nie tylko (lub nie tyle) tego, co jest, ale też tego, co widzi fotograf; nie tylko zapisem, ale też oceną świata. Dwuznaczną magię obrazu fotograficznego teatr zdaje się jeszcze bardziej komplikować.

Fotografia teatralna jest dziwna – pisał Tomasz Kubikowski – dlatego, że mechanicznie i ikonicznie, jak gdyby ponad wszelką subiektywnością i bez niczych słów, poprzez same widoczne z zewnątrz wyglądy rejestruje coś, co ostatecznie

¹³ Ibidem, s. 34.

¹⁴ Cyt. za: S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 198.

¹⁵ Ibidem, s. 31–32.

¹⁶ S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010, s. 35.

miało zaistnieć tylko subiektywnie: zaistnieć poprzez sugestie tylko i przekazane intencje. A scenografia teatralna jest dziwna dlatego, że tworzy przestrzeń, z której te sugestie mają płynąć, istniejącą dla nich i poprzez nie; istniejącą w intencjach, choć realnie. Fotografia scenografii jest zatem dziwnością do kwadratu¹⁷.

Juk Kowarski, wybierając i opracowując fotografie do prezentującego jego twórczość tomu *Zabawa w teatr*, postanowił tę „dziwność do kwadratu” nieco ośwoić. Wszystkie opublikowane w książce zdjęcia (944) zostały poddane przez scenografa swoistej imitacji – procesowi, którego celem było przedstawienie odbiorcy takiej wizji współtworzonych przez niego inscenizacji, która zbliża się w maksymalnym stopniu do prawdy scenografa o tworzonemu przez niego teatrze. Wskazanie wszystkich relacji przestrzennych i napięć, a przede wszystkim odsłonięcie idei wykreowanych przestrzeni, najczęściej nie zapisanych przez autorów zdjęć, wypunktowanie tego, co działo się pomiędzy sceną a widownią, czy też po prostu chęć zaprezentowania takich obrazów sceny, jakie widziała w trakcie spektakli publiczność – niejednokrotnie wymagały wielu zabiegów dokonanych na „tekstach” fotografii. Niektóre spośród zdjęć zostały więc z sobą połączone, w innych istotne detale wydobyto na pierwszy plan, przesunięto akcenty, wyretuszowano zaciemniające obraz „brudy” i wstawiono dodatkowe rekwizyty. Zabiegi te polegały niekiedy tylko na dyskretnej korekcji fotograficznego zapisu, ale często miały wyrazisty i ostentacyjny charakter. Fotograficzne imitacje Kowarskiego niewątpliwie stały się ważnym argumentem w dialogu o scenografii i dokumentującej ją fotografii (oczywiście, gdyby pojawili się chętni, by taki dialog z artystą podjąć i prowadzić).

Fotografowie teatralni bardzo rzadko zapisują na kliszach same teatralne przestrzenie. Zdecydowanie wolą wdzierać się na scenę i „łapać” w zbliżeniach aktorów, bez których scena, niestety, wydaje się im niema. Nie rejestrują więc w fotograficznej pamięci teatru performatywnej potencji wielu tych przestrzeni. Tymczasem one nie tylko mówią, ale czasami też krzyczą, bołą, męczą. Wyludniona sceniczna przestrzeń, opustoszała niczym miejsce zbrodni, jest fotografowana w celu ustalenia poszlak. „Zapisy fotograficzne dostarczają dowodów rzeczowych” – pisała Susan Sontag w swojej pracy o fotografii. „Coś, o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu”¹⁸.

17 T. KUBIKOWSKI: *Juk na sześć sposobów*. W: *Zabawa w teatr*. Red. E. DĄBEK-DERDA, D. BUCHWALD, J. JUK KOWARSKI. Warszawa 2012, s. 27.

18 S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 12.

Dowód rzeczowy *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa – spektaklu wyreżyserowanego przez Jarockiego w Starym Teatrze w Krakowie w 1973 roku – obraz utrwalony przez Wojciecha Plewińskiego intrygował i męczył wielu patrzących. Pisał o nim Tadeusz Słobodzianek:

Była w tym przedstawieniu jedna rzecz, obraz właściwie, który mnie nie opuszczał. Oczywiście świetne aktorstwo Lassek, Karkoszki, Kolasieńskiej, Sadeckiego, Lubaszenki, Stuhra, Radziwiłowicza itd. Ale zapamiętałem obraz po podniesieniu kurtyny: pusta przestrzeń, podłoga z prostych jasnych desek, jasne ściany, dwa okna w głębi i krzesła. Każde krzesło inne. Te krzesła zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Dlaczego są różne? Co to? Rosyjskich ziemian nie stać na komplet jednakowych krzeseł? O co chodzi? Te pytania zostały ze mną na dłużej. [...] Co może znaczyć to zderzenie różnych krzeseł. Zrozumiałem, że w każdym z krzeseł jest zakłęta historia jakiegoś człowieka. [...] Wierzę, że na krzesła przechodzą uczucia i doznania człowieka, któremu służyły. Co więcej, może nawet nie w samych krzesłach, ale w zderzeniu różnych krzeseł daje się odczuć jakieś niespotykane napięcie międzyludzkie. I to sprawia, że w przestrzeni te krzesła żyją, gadają ze sobą i nas do rozmowy zapraszają, [...] jest w nich psychologia, dynamika i emocje. Rozmowa. Miłość. I śmierć. Kondycja krzesła u Kowarskiego to kondycja człowieka¹⁹.

Widoczna na „wyczyszczonej” przez scenografa fotografii Plewińskiego sceniczna przestrzeń *Wiśniowego sadu* to jakby prześwietlony, klarownie czysty i przejmujący obraz świata, którego już nie ma. Wielką pustkę jasnego wnętrza podkreślają stojące pod ścianami krzesła. Symbol ginącego w sztuce Antoniego Czechowa świata, tytułowy wiśniowy sad, pozornie, w zaprojektowanej przez Kowarskiego przestrzeni, nie istnieje. Nie pobłyskuje zza przysłoniętych firanami okien rząd pni, nie wylaniają się, pokryte białym kwieciami, korony wiśniowych drzew. A jednak jest właściwie wszędzie, wyziera prawie z każdego elementu scenografii. Poraża bielą ogromniejących ścian, narzuca się wręcz wypukłymi, kwiatowymi wytłoczeniami tapet, odezwie się później bielą guzików, którymi obszyte są kostiumy, kolorem płaszczy i sukien postaci. Bolesnym piętnem ginącego sadu została naznaczona również, widoczna na kolejnej fotografii Plewińskiego, żydowska orkiestra przygrywająca tańcom bohaterów, którzy oczekują na wyniki licytacji majątku. Białe kostiumy żydowskich grajków wprowadzają ich w nadrealną rzeczywistość istot nie z tego świata. Biel ich płaszczy, kapeluszy i czapek jak siwy dym otacza czerni sukni siedzącej pośrodku

19 T. SŁOBODZIANEK: *Krzesełka Juka*. W: *Zabawa...*, s. 69.

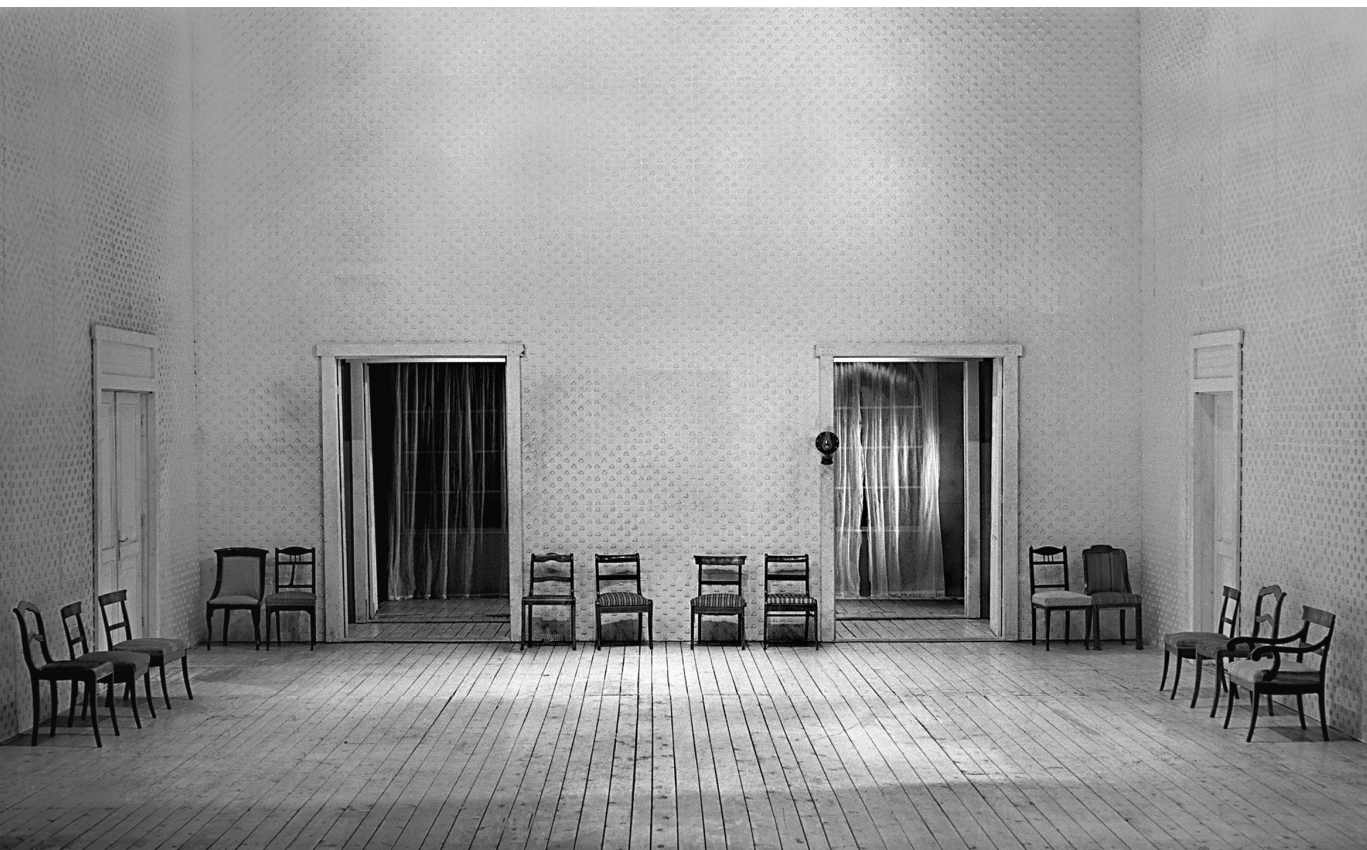
pokoju Raniewskiej. Pod przymkniętymi powiekami patrzącego widza scena szarzeje. Chyba nikt przed Kowarskim nie dotykał dwudziestowiecznej tragedii potomków Mojżesza bielą kwiatu wiśni. Scenografia napiętnowała cały świat sztuki Czechowa skazującym wyrokiem wiśniowego sadu.

Sfotografowana przez Jacka Kulma scenografia Juka Kowarskiego do *Turonia* Stefana Żeromskiego, spektaklu wyreżyserowanego przez Izabelę Cywińską w poznańskim Teatrze Nowym w 1977 roku, to także rzadki w fotografii teatralnej przypadek obrazu przestrzeni gotowej i oczekującej na przyjęcie aktorów, widzów i dramatycznej akcji. Kulm przyznał, że zrobił zdjęcie na wyraźną prośbę scenografa, a ponieważ, poza Kowarskim, nikt go o taki rodzaj dokumentacji nie prosił... innych scenicznych przestrzeni nie fotografował. Potencję zaprojektowanego dla *Turonia* scenicznego miejsca czarno-biały fotograficzny obraz – dowód rzeczowy – identyfikuje wyraziście i dotkliwie. W ciemności ostro rysuje się biel drewnianej konstrukcji chałupy, obejmującej również sporą część widowni. Zwracają uwagę trzy usytuowane na osi scena – widownia podesty. Pierwszy jest wpuszczony pomiędzy fotele widowni, trzeci, w formie jarmarcznej estrady czy miejsca kaźni, został postawiony w tyle usytuowanego centralnie podestu drugiego. Zarzucona na belkowaniu zasłona z czarnego tiulu przecina przestrzeń teatru na dwie części. Obok zmiennego rytmu drewnianych podestów to ona niewątpliwie konstytuowała w największym stopniu rzeczywistość poznańskiej inscenizacji. Widzowie zasiadający w okrytym kirem domu musieli dostąpić innego rodzaju wtajemniczenia w zapisane przez Żeromskiego w *Turoni*u polskie piekło niż spoglądający na nie poprzez czerni zasłony.

„Dziwność do kwadratu”, czyli fotografia scenografii, wydarza się dziś niezwykle rzadko; dylemat „dokumentacja czy reklama spektaklu” teatry rozstrzygają, opowiadając się zdecydowanie po stronie marketingu i reklamy – zamawiają i kupują od fotografów przede wszystkim fotosy, tj. wizerunki aktorów w scenicznych sytuacjach. Tymczasem dobre zdjęcia, jak sugeruje Krystian Lupa:

[...] pochodzą z dwóch krańcowych biegunów teatru. Z momentów nieruchomości i z momentów pędu. W obu momentach właściwie nie ma gry... Na biegunie pierwszym gra ustaje, zostaje zawieszona, następuje chwila tożsama z tym, co pozuje do zdjęcia. Na drugim biegunie widać znów tylko ten mikroskopijny ułamek sekundy, tylko to – nic więcej. Nie ma w nim miny aktora, który usiłuje wykroczyć poza chwilę, oblec twarz w jakąś podejrzaną syntezę²⁰.

20 K. LUPA: *Parę nie sprawdzonych refleksji na temat fotografowania teatru*. „Teatr” 1992, nr 7–8, s. 17.



Fot. 1. Antoni Czechow, *Wiśniowy sad*, reż. Jerzy Jaroński, scen. Jerzy Juk Kowarski, Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 1975 / fot. Wojciech Plewiński, imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski



Fot. 2. Antoni Czechow, *Wiśniowy sad*, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 1975 / fot. Wojciech Plewiński, imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski



Fot. 3. Stefan Żeromski, *Turoń*, reż. Izabela Cywińska, scen. Jerzy Juk Kowarski, Teatr Nowy,
Poznań 1977 / fot. Jacek Kulm, imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski



Fot. 4. Sławomir Mrożek *Tango*, reż. Jerzy Jaroński, scen. Jerzy Juk Kowarski, Teatr Narodowy,
Warszawa 2009 / fot., imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski



Fot. 5. Sławomir Mrożek *Tango*, reż. Jerzy Jaroński, scen. Jerzy Juk Kowarski, Teatr Narodowy, Warszawa 2009 / fot., imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski



Fot. 6. Sławomir Mrożek *Pieszo*, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Kraków 1981 / fot. Bogdan Zimowski, imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski



Fot. 7. Tadeusz Różewicz, *Pułapka*, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, Teatr Polski, Wrocław 1992 / fot. Stefan Okołowicz, imitacja fot. Jerzy Juk Kowarski

Zatrzymany w obiektywie Juka Kowarskiego moment pędu, zarejestrowany ułamek sekundy spektaklu *Tanga*, zrealizowanego w Teatrze Narodowym w reżyserii Jarockiego w 2009 roku, wieńczy ikonograficzną narrację scenografa opowiedzianą w *Zabawie w teatr*. Na tle czarnej czeluści, wokół centralnie usytuowanej, leżącej na katafalku figury o prześwietlonej twarzy, poruszają się cztery postacie – po jednej stronie panna młoda w ślubnej sukni, naprzeciw niej kobieca postać w czerwieni oraz odcinające się na tle ciemności dwie plamy (męskich?) twarzy. W smudze światła padającej na szarą podłogę pobłyskuje biała kartka. Najwyraźniej wypadła z dłoni leżącej pośrodku kobiety. W rozmytym obrazie postaci odchodzących od katafalku przykuwa uwagę, niezakłócana mimiką twarzy aktorów, rozgrywka czerni ostatniego posłania z bielą ślubnej sukni wobec pobłyskującej z boku przygaszonej czerwieni.

Spśród wielu momentów nieruchomości wpisanych w ikonograficzną opowieść Kowarskiego zawieszeniem gry najsilniej bodaj przemawiają okrojone przez scenografa fotografie Bogdana Zimowskiego z prapremierowej inscenizacji *Pieszko* Sławomira Mrożka, dyplomowego przedstawienia studentów krakowskiej PWST, wyreżyserowanego przez Jarockiego. Powiększenie wykadrowanego obrazu unurzanych w błocie fragmentów kolejowych torów, dzieciennego wózka oraz stojących nad nimi postaci narzuca patrzącym dotkliwą realność zarówno scenografii, jak i rzeczywistości, którą przedstawienie przywoływało. Obraz ten wymownie odkrywa świat, o którym bohaterowie Mrożka mówili: „Panie jedyny, ty widzisz a nie grzmisz”, „Psiakrew. Trzeba było siedzieć w domu”, „Bo jak wy jesteście Żydzi...”²¹.

Fotografie potrafią zapaść w pamięć mocniej niż filmy, ponieważ rejestrują oddzielne jednostki czasu, a nie jego przepływ. [...] Nieruchoma fotografia to chwila obdarzona przywilejem trwałości²².

Migotliwości scenicznych faktów opowieść Kowarskiego nadaje szczególny wymiar dzięki zastosowanemu przez scenografa zabiegowi łączenia w jedną całość kilku fotografii bądź zdjęć i kadrów rejestracji filmowych. Powstałe tak obrazy oddają wiernie zamysł przestrzeni, prezentują scenę i widownię w wizerunku scalającym dwie lub trzy różne sekundy przedstawienia. Stają się zapisem momentu, którego *de facto* nie było, choć sytuacje sceniczne, które wskazują te spreparowane zdjęcia, w przedstawieniach, oczywiście, zaistniały, a gest artysty sytuuje się gdzieś pomiędzy

21 S. MROŻEK: *Pieszko*. Warszawa 1983, s. 8, 21.

22 S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 25–26.

rekonstrukcją, kreacją i manipulacją. *Pułapka* Tadeusza Różewicza w reżyserii Jarockiego z 1992 roku, przedstawienie zrealizowane we wrocławskim Teatrze Polskim, zostało sfotografowane przez Stefana Okołowicza wyjątkowo pięknie, ale fragmentarycznie. Chcąc ukazać kompozycję całej sceny, ujawnić teatr, jaki powstawał pośród siedzących naprzeciwko siebie widzów, podkreślić dojmujące napięcia powstające pomiędzy bohaterami – narzeczonymi, siedzącymi samotnie i potwornie daleko od siebie, ojcem, stojącym między nimi, i usytuowaną w tyle, obojętną rodziną – Kowarski skleił dwa zdjęcia Okołowicza w jedno, przedstawiające scenę zaręczyn głównego bohatera Franza. Obraz ten, będący efektem idealnego połączenia dwóch odrębnych fotografii, nie narzuca patrzącemu informacji o imitacyjnym gościu scenografa. W panoramicznym wizerunku sceny akcent pada na skomplikowanie i złożoność sytuacji, w jakiej znaleźli się narzeczeni. Inaczej przemawia, sklejona przez Kowarskiego także z dwóch zrobionych przez siebie fotografii, sceniczna panorama drugiej części *Tanga*. Być może dlatego, że w centrum obrazu widnieje aparat fotograficzny, coś tu jest nie tak. Wprawdzie zepsuty – jak pamiętamy, w sztuce Mrożka nie można nim było zrobić zdjęcia – co jednak nie przeszkodziło wujowi ustawiać bohaterów do rodzinnej fotografii. Obecność niesprawnego aparatu, niewątpliwie nadająca ton scenicznej sytuacji, wyznaczyła też rytm fotografii. Nic więc dziwnego, że odbijający się w scenicznym lustrze wizerunek Edka również jest „zepsuty”. Optycznie niemożliwy, a jednak... Ale przecież polityczno-domowy przewrót Edka także wydaje się niemożliwy, a jednak... „Fotografia nigdy nie będzie lustrem rzeczywistości – pisał Zbigniew Treppa. – Obraz fotograficzny może być co najwyżej jej ekwiwalentem, próbą przekładu rzeczywistości na język obrazu”²³. Fotograficzny obraz *Tanga* nie jest kopią, odbiciem scenicznej rzeczywistości, jest translacją, próbą jej przekładu.

„Być albo nie być” nie tylko scenograficznego, ale każdego teatralnego faktu, bywa uwikłane w różnorodne gry z fotografią. „Robić zdjęcia to ujmować w ramy, a ujmować w ramy – to wykluczać. Co więcej, manipulowanie zdjęciami – jak sugerowała Sontag – daleko wyprzedza erę fotografii cyfrowej i sztuczki z użyciem Photoshopa. Fotografowie zawsze mogli przedstawiać nieprawdziwie”²⁴. Potwierdził jej zdanie Eddi Adams, amerykański fotograf, laureat nagrody Pulitzera, mówiąc, że zdjęcia, nawet bez manipulacji, kłamią; bo pokazują tylko część prawdy²⁵. Prawda

23 Z. TREPPA: *Myślenie obrazem w fotografii*. Gdańsk 2012, s. 168.

24 S. SONTAG: *Widok...*, s. 58.

25 Por. Z. TREPPA: *Myślenie obrazem...*, s. 174.

i nieprawda fotografii to nierozstrzygalny dylemat, a manipulowanie prawdą i nieprawdą fotografii w prawdzie i nieprawdzie teatru to... „dziwność do kwadratu”. Pomimo to – albo raczej właśnie dlatego – „Fotografia i przedstawienie – jak pisał Antonio Attisanti – wzajemnie siebie potrzebują i wspólnie, każde na swój sposób, odkrywają nicość”²⁶.

26 A. ATTISANTI: *O fotografii teatralnej*. Przeł. M. BERGER. „Dialog” 1982, nr 5, s. 96–97.

Ewa Dąbek-Derda
The Play with Disappearance,
or Scenography Trouble

S U M M A R Y

The part of a scene designer in the process of creating the theatre gradually disappears in both critical-theatrical and historical discourses. The chance to save the memory of it can be found in photography. Meanwhile, photographs—giving people power over the non-real past—are probably the most mysterious objects forming our perception of the world. Inconsistent, pictures are simultaneously objective recordings and personal, subjective testimonies. They are the proofs of not so much that which exists as that which the photographer sees; they record and evaluate the world. While compiling and working on the photographs to the volume entitled *Zabawa w teatr* (Playing the Theatre) presenting his work, Jerzy Juk Kowarski—a profound Polish scene designer – subjected them to imitation: a process whose aim was to show the recipient such a vision of his co-created mise-en-scènes that was as close as possible to the scene designer’s truth concerning the theatre created by him. Revealing the ideas of the created spaces involved numerous processes conducted on the photographic texts. While these processes sometimes discretely correct the photographic record, in many cases they have a distinct and ostentatious character. Kowarski’s photographic imitations have become a significant argument in the dialogue concerning scenography and photography that documents it.